

LIVORNO APRILE 1925

\CONVEGNO D'ARTE\



CON INTELLETTO
D'AMORE

BOLLETTINO DI "BOTTEGA D'ARTE"

ANNO IV

(CONTO CORRENTE CON LA POSTA)

NUM. 4

*L'Esposizione di Pittura e Scultura
del CONVEGNO D'ARTE è
ordinata nei locali di Piazza Ma-
nin n. 1 ed è aperta tutti i giorni
dalle 10 alle 13 e dalle 17 alle 19*

L A I^A R A S S E G N A D E L " C O N V E G N O D ' A R T E "

Il " Convegno d'Arte " recentemente costituito a Firenze da un gruppo di valorosi giovani artisti - oramai affermati nelle maggiori esposizioni nazionali - ha molto gentilmente voluto che fosse " Bottega d'Arte " a ordinare questa I Rassegna livornese del gruppo.

Abbiamo accettato con entusiasmo e siamo grati al " Convegno " dell'onore fattoci, che ci consente di presentare agli amatori livornesi una esposizione del maggiore interesse sia per il valore degli espositori che per l'accurata scelta delle opere. Il " Convegno " ha un programma vastissimo, che ha già cominciato ad essere efficacemente svolto; in breve tempo due esposizioni sono state ordinate: a Lucca ed a Pisa, con successo completo: ora viene questa mostra di Livorno, assai di maggiore importanza; seguirà una esposizione a Firenze nei sontuosi locali del " Convegno " ed il programma seguirà ad essere svolto con quell'entusiasmo e quella fede che anima tutti i componenti del gruppo.

La mattina di Domenica 5 Aprile questa esposizione verrà degnamente inaugurata dall'on. Prof. Giovanni Calò con una conferenza dal titolo: Arte e cultura moderna, dopo che l'avv. Domenico Tempestini, avrà brevemente esposto il programma del " Convegno ".

Durante l'esposizione avranno luogo sicuramente alcuni trattamenti, fra cui un concerto, ed una lettura di liriche del poeta Coronaro.

" T E N D E N Z E "

Nello svolgimento della pittura contemporanea si sono venuti profilando in questi ultimi anni due tendenze spiccatamente diverse. Una, pur adattando alle visioni interiori e liricamente arbitrarie molti dei modi pittorici dell'impressionismo, si manteneva in un ambito puramente emotivo e dalla emozione derivava appunto il suo carattere preminente di casualità, di sporadicità, di contingenza e quindi il suo stile frammentario. Lembi, sprazzi, momenti del mondo sensibile, immedesimato e identificato col mondo interiore. Stati d'animo, invece che effetti di luce o d'atmosfera. Ma, ancora tuttavia, momento e frammento. Quadri " tagliati " ma non ancora composti.

Non credo che vi sia bisogno di ripetere quello che vi è di tipico, di singolare, di nuovo in molti aspetti della vita moderna per affermare che tale tendenza è particolarmente moderna, ossia contemporanea. È l'estrema propaggine dell'arte romantica - soggettiva, autobiografica - nata dall'individualismo settecentesco, dallo spirito contemplativo ed elegiaco dei " passeggiatori solitari " messi in onore da Rousseau.

L'altra tendenza, guardando alle grandi opere del passato, vuole riacciarsi al passato tradizionale e negli aspetti coi quali la modernità si è specchiata finora nell'arte, vede una limitazione, una menomazione, o piuttosto una riduzione dell'arte stessa, una parentesi

della sua storia. Questa tendenza aspira a ripristinare le armonie composte e composite, le visioni totali e universali, in cui lo spirito, distanziandosi dall'emozione non meno che dall'impressione, e dominandole, selezionandole, le distenda, le compendi e le armonizzi secondo un intellettuale disegno.

Questa tendenza intende riporre in onore alcuni elementi pittorici ed alcuni aspetti della pittura che l'impressionismo - sensibile o emotivo che fosse - aveva sbandito, svalutato, fatto cadere in oblio: la iconografia, la composizione, la decorazione e, per conseguenza, i valori plastici e architettonici del quadro, accanto a quelli meramente pittorici, o coloristici che dir si voglia.

Come critico fui tra i primi (e ancor oggi ci tengo a rivendicare senza modestia questa priorità) ad avvertire nel nuovo clima storico che andava formandosi durante la guerra, la necessità e opportunità di cotesta seconda tendenza (nella quale la prima avrebbe dovuto essere assorbita e superata) e quindi a trarla fuori dal vago delle confuse aspirazioni, a lumeggiarla, a incitarla, a difenderla, inserendola nel più vasto quadro di una rinascenza spiritualistica, di cui, fin da allora, si avvertivano parecchi segni nel nostro paese e in tutta Europa.

Senonchè, in un secondo tempo, alcune circostanze e parecchie considerazioni mi hanno reso perplesso sulla legittimità di cotesta restaurazione, di cotesto "ritorno". Essi, intanto, erano spesso inquinati di letteratura, di non digerita cultura, di accademismo, insomma, e quindi

reclutavano qualche volta sotto i propri vessilli gente che, essendo sprovvista di qualità fondamentali d'istinto, cercava dissimulare la propria insufficienza con qualità intellettuali, loiche, culturali.

Inoltre, se consideravo la possibilità di attacco e di rispondenza fra la nuova pittura - e massime le sue aspirazioni al monumentale e al decorativo - con la vita contemporanea, dubbi di altra indole nascevano in me. Un'arte monumentale presuppone la richiesta - come si dice in gergo commerciale - di una collettività, di una società intera o delle sue aristocrazie dev'essere arte aulica o arte religiosa o arte repubblicana. E, ahimè, vedevo la pittura moderna non avere altro campo di irradiazione, altra possibilità di attecchire che nell'ambito dei collezionisti, degli amatori, dei privati borghesi, insomma; i quali han più spesso dei salotti e dei salottini che non delle sale da adornare e il cui gusto è per definizione anti-classico, anti-monumentale.

Nè re, nè papi, nè sindacati, nè confraternite, nè associazioni e tampoco lo Stato, richiedono ai pittori l'opera loro per i loro palazzi, per le loro sedi, o le richiedono, per lo meno, in una misura minima.

Cotesta limitazione di fatto nell'uso dell'arte (il quale, si ricordi, ebbe anche nel passato, per la legge della funzione che crea l'organo, un'influenza decisiva sulle forme) presuppone una determinata estetica. Non solo, ma la vita moderna - utilitaria e materialista - col costringere l'artista ad essere un solitario, un uomo di eccezione, un " sognatore " che per forza di cose deve

vivere sul margine della vita (e non - come per il passato - nel grembo della società, quale utile artiere di essa) legittima un'arte soggettiva, frammentaria, autobiografica, emotiva o romantica che dir si voglia.

Ecco quindi perchè, mentre di fronte alla pittura totale e decorativa, da me pure auspicata e sollecitata, serbo oggi un'attitudine di fiduciosa attesa, sperando che dall'alveo della storia nascano condizioni sociali e spirituali che le sieno meglio favorevoli e concordi, io considero ancora attuale, contemporanea, " vivente " e non ritar-
dataria, sorpassata, abitudinaria, secondo l'ordine del giorno estetico più in voga - la pittura frammentaria e di pura emozione; specie poi quando essa sgorgi dalla viva polla di un autentico temperamento pittorico.

Ed ecco perchè io ho volentieri accettato - avendone avuto l'invito dall'avv. Domenico Tempestini appassionato cultore d'arte - di patrocinare la prima manifestazione di questo " Convegno della pittura italiana, gruppo eclettico che - in via di formarsi e di selezionarsi - accoglie oggi in prevalenza pittori della tendenza frammentaria, volti quasi unicamente all'intimità e all'emozione.

Scopo di questa prefazione potrebbe dunque essere, oltre che una chiarificazione estetica, una giustificazione personale.

MARIO TINTI

H U G O A D A M I

L'Adami, che è nato a San Paulo del Brasile, da famiglia italiana, venticinque anni or sono, innanzi di venire a Firenze e poi, nei primi tempi del suo soggiorno fra noi, dipingeva non senza talento, ma con quella *vérvé* superficiale e sbandata che è un po' nel carattere e nel costume degli Americani del Sud, ai quali le "maniere" di Parigi - che, in mancanza di una tradizione, sia pure moderna, costituiscono laggiù la parola d'ordine della genialità - giungono attraverso l'Oceano con vent'anni di ritardo, come un'eco affievolita, un "sentito dire" deformato dal tempo e dalla distanza, un germe che portato dal caso, più che da una volontà consapevole, in quel terreno intellettuale impreparato, dà vita alle manifestazioni più bislacche e scombinare.

Ma da quando, visitando l'esposizione di Venezia l'Adami si mise un po' al corrente di quel che si faceva in Europa, da quando a Firenze gli è stato possibile avvicinare artisti di merito, e soprattutto, vedere l'arte antica, con una prontezza di orientazione che basterebbe a dare affidamento del suo ingegno, ha compreso qual'è la via dell'arte e ci si è messo con la passione e la fede della sua età.

Fortunato lui, che è giunto in Italia quando la crisi delle astrazioni programmatiche e dei ruminamenti dottrinari - se ne toglie un ultimo rimasuglio di neo-classicismo in liquidazione - è superata quando i nostri migliori artisti, ritornando all'empirico e al concreto per quanto è dei sensi, all'essenziale e all'eterno per quello che è dello spirito, cominciano davvero a capire che cos'è pittura e che cos'è arte.

L'Adami, dal quale non si può ancora pretendere ch'egli abbia scoperto la parte più caratteristica del proprio temperamento, nè che si sia formato una compiuta personalità interiore, si è per ora piazzato solidamente e con chiarezza in quell'indirizzo di restaurazione pittorica, attraverso a un

purificato naturalismo, che obbedendo ad un largo e profondo fenomeno europeo (la cui origine va ricercata nella reazione all'impressionismo inaugurata da Cézanne) intende di ricondurre la pittura ai suoi valori eterni ed essenziali.

In cotesto indirizzo l'Adami opera con qualità istintive che dinotano il pittore di razza, con una sicurezza e solidità di forma, con una volontà e un gusto del comporre che presuppongono una non comune capacità di organizzazione intellettuale, se non ancora spirituale.

Gli rimane ora di mortificare certe piacevolezze di toni, certe facilità di forma troppo edonistiche ed esteriori, di attingere, insomma, all'espressione e allo stile, scarnendo la sua materia, incidendola col segno di una vita interiore; ciò che, ne sono sicuro avverrà in seguito, quasi inavvertitamente per lui, quando il suo spirito si sarà affinato e fatto più consapevole. A quest'opera di affinamento e di maturazione interiori l'Adami provvede con un culto ed un amore dell'arte antica e con un raccoglimento non comuni per un giovane pittore.

Frattanto la bellezza, sensuale ma delicatissima, di un colore fluido, trasparente, evocativo, sgorgato con istintiva generosità e tuttavia sempre dominato dalla limpidezza e solidità delle forme e un natural gusto della composizione fanno di talune sue nature-morte opere che per molti artisti già maturi potrebbero costituire un punto di arrivo, mentre non sono per il nostro giovane artista che un momento felice della sua evoluzione.

MARIO TINTI

R O M E O C O S T E T T I

Romeo Costetti è pittore di sensibilità delicata, di poetica immaginativa, ma di sana e concreta espressione. Alle qua-

lità di uno stile personale, ormai ben determinato - conquistatosi passo a passo, non seguendo gli andazzi delle mode estetiche, ma per un processo di elaborazione e di scoperta interiori - egli accoppia un'accezione del mondo sensibile sempre fresca, spontanea e commossa. La sua umiltà di cuore lo ha salvato dal bazzicare con quel dèmone del cerebralismo che ha tormentato e dannato tanta parte degli artisti nostri contemporanei. Romeo Costetti, pur non essendo soltanto un istintivo, anzi, avendo una chiara consapevolezza dei propri intendimenti, è quel che si dice un sincero. È un temperamento di romagnolo mite ed elegiaco alla Severino Ferrari, saputosi serbare fedele alla propria legge naturale, anche attraverso la riflessione e lo studio.

In alcune figurazioni di campagna toscana, la sua visione pacata e distesa, senza imitarne nè contraffarne le apparenze più formali, arieggia l'arte di alcuni Quattrocentisti toscani: essa ha raggiunto, soprattutto, quell'equilibrio fra l'accezione sensibile e obbiettiva e il sentimento decorativo e spiritualizzato (ossia stilistico) delle forme e del colore, che è appunto l'insegnamento più grande e proficuo che si possa trarre dall'opera di quei sommi maestri. In coteste opere del Costetti, gli aspetti del paese e della campagna toscani sono espressi in sintesi tipiche, le quali, piuttosto che la riproduzione realistica, impressionistica di un ben determinato luogo topograficamente identificabile, preso a ritrarre in un ben determinato momento, intendono offrirci il complesso risultato di un seguito di esperienze emotive e pittoriche, suggerite da vari luoghi, in momenti diversi, raccordate nell'unità di uno stato d'animo e di un organismo stilistico. Sintesi, distillamento del reale obbiettivo, attraverso la realtà psicologica e la vita dello spirito: in che consiste l'arte vera. Ma di quando in quando, il Costetti, come se provasse il bisogno di ristorare i sensi, di rifornirsi di emozioni immediate o di raccogliere testimonianze sull'autenticità della sua personalità artistica, ritorna al " vero " se non proprio sul

" vero ". La sua pittura se ne ravviva, ne guadagna in freschezza, senza tuttavia essere sopraffatta dalla presenza del mondo fisico. Sulla visione reale si sovrappone ancora il riflesso della sua vita interiore, del suo sentimento, come si dice; e il " vero " - anche in cotesta sua arte più immediata - rimane sottratto alle vicissitudini episodiche ed effimere: del mondo esteriore l'artista coglie solo quel che di tipico, di significativo gli serve per farne alfabeto, linguaggio della propria anima lirica, ovverosia pittorica. Specialmente il colore, nel Costetti, viene purificato e, sto per dire, sublimato a cotesta stregua. Colorismo vero, il suo, colorismo espresso attraverso emozioni genuine, convinte - e non colorismo di " tubetto "... (Dominano le gamme tenui, pacate, in sordina, che stanno appunto a significare gli aspetti di un'anima mite, incline all'intimità, al silenzio, al raccoglimento, agli elegiaci incantamenti). Dopo l'Abbati e il Sernesi, il paesaggio fiorentino con le sue tonalità caste, in cui predomina il grigio argenteo degli olivi, quello azurrognolo della pietra serena e tutta una varietà di verdi, ora gravi, ora delicati e gentili, mai sgargianti, non poteva trovare un celebratore più aderente al suo spirito.

Dovendo rimanere nei limiti presi di una nota di catalogo, mi rimane soltanto di dire qualche parola sopra i monotipi di Romeo Costetti. Egli è forse il solo, in Italia, a possedere appieno - ossia con profonda consapevolezza tecnica - e ad impiegare in modo aderente all'emozione pittorica - cioè non nel senso di un mero giuoco tecnico - questo procedimento che ha all'Estero e specialmente in Inghilterra notevoli cultori. Nelle migliori fra coteste composizioni signorilmente arbitrarie e fantastiche di maschere e di paesaggi, circola un afflato musicale che è anzitutto decorativo - decorativo nel migliore senso della parola. Ciò nondimeno la bellezza edonistica del colore è tutta trasfusa e come alitata di armonie sensibili, non gettate giù per solo gusto dell'arabesco cromatico, ma elaborate dall'emozione, imma-

ginativamente vissute. Anche i " soggetti " comuni e feriali di cotesti monotipi, quelli che il pittore coglie dalla vita più umile e dimessa attorno di sè - scene di mercato, di caffè, di trivio - espressi dai suoi squisiti traslati pittorici, si trasfigurano di una bellezza intellettuale e delicata; e così scampano agevolmente al rischio di rimanere irretiti nell'ambito della volgarità illustrativa.

MARIO TINTI

G U I D O F E R R O N I

Il Ferroni è senese. Quando venne a Firenze e si mise a dipingere, la sua prima educazione artistica se la fece sulle opere dei " Macchiaioli " e vedendo lavorare i loro migliori epigoni.

Più tardi, i riflessi dell'arte dei post-impressionisti francesi, che erano giunti fino a noi, influirono decisamente sul Ferroni, svegliando in lui il bisogno di un'arte più emotiva e decisamente espressiva, meno naturalistica.

Ma l'arte dei Francesi non fu che uno spunto, un incitamento a ritrovare quello che di meno superficiale e di più caratteristico viveva latente nel suo spirito: sotto cotesta influenza esteriore e intellettuale c'era in lui un temperamento verace di pittore, c'era la sua indole schietta di toscano, senese per giunta. Indole meditativa e gentile che lo induceva a vedere il mondo trasfigurato come attraverso un mistico velo. La pittura dei Senesi - parlo degli antichi - è stata d'altronde sempre così e anche quando la loro gioia del colore è soltanto decorativa, appare intrisa di una mistica luce che la eterizza e la rende soave, come non fu dato di esserlo ai pittori di altre terre, se ne eccettui Lorenzo Monaco e l'Angelico.

Guido Ferroni era proprio fatto per l'arte sacra, anzi religiosa, senonchè l'epoca nostra non ha di questi bisogni, e i pittori reclutati oggi dal Vaticano stanno all'Angelico come certi pretoni di campagna epicurei e buonsensai stanno a Santo Francesco.

Ma anche se non tratta soggetti sacri, la pittura del Ferroni religiosa o quanto meno spirituale la è egualmente; e certe sue sintesi estreme di forme, per cui piani e volumi si riducono all'essenziale espressivo, hanno dell'ascetico, certi suoi toni sono pervasi di una luce extra-fisica come se fossero dipinti nell'incantamento di un'estasi delicata.

Mi riferisco particolarmente al trittico *Vita umile*, visioni della campagna e del suburbio toscani, e ad alcune scene dell'adagiata ed umile vita rurale, espresse dal Ferroni con tanta intimità e squisitezza che te le senti adagio adagio venir per gli occhi nell'animo, non più come cosa veduta, ma come visione liricamente vissuta ed evocata dalla commossa intimità dell'animo; al pari di quei ricordi d'infanzia che ti s'inquadrano a volte nello schermo della memoria tutti ovattati di un fantomatico silenzio con le forme e i colori attenuati dalla carezza di luci irreali, lontane, svanite, nostalgiche.

L'intimismo un po' provinciale, la crepuscolare elegia di certa pittura del Ferroni mi fanno pensare alla poesia di Guido Gozzano e di Marino Moretti, con lo spirito dei quali quello del nostro mite e delicato pittore ha molta analogia. Io amo, appunto, l'arte del Ferroni in quanto essa è qualcosa di più della scussa pittura: è espressione di un'anima - sia pure un'anima gracile e mite.

Con Ferroni e con pochi altri, come il Magni e il pesarese pittore d'illustrazioni Francesco Carnevali, l'Italia senza accorgersene ha avuto, quando altrove non ci si pensava neppure, la sua arte "espressionista": di un'espressionismo non caricaturale ed esasperato come quello di Oltralpe, ma nutrito di sentimento vero e vigilato dalla tradizione.

Anche per quello che si riferisce al tessuto pittorico il Ferroni si riconnette - per affinità di spiriti, meglio che di proposito - a quella casta e pacata tradizione toscana che era già stata aggiornata allo spirito dei nuovi tempi dei Macchiaioli. Al Ferroni il merito di averla purificata dalle piacevolezze, sensuose o sensibilistiche, dalla ghiottoneria cromatica di certa pittura post-macchiaiola rimasta nel limbo materialista dell'Ottocento, conferendole accenti di una spiritualità tutta moderna.

MARIO TINTI

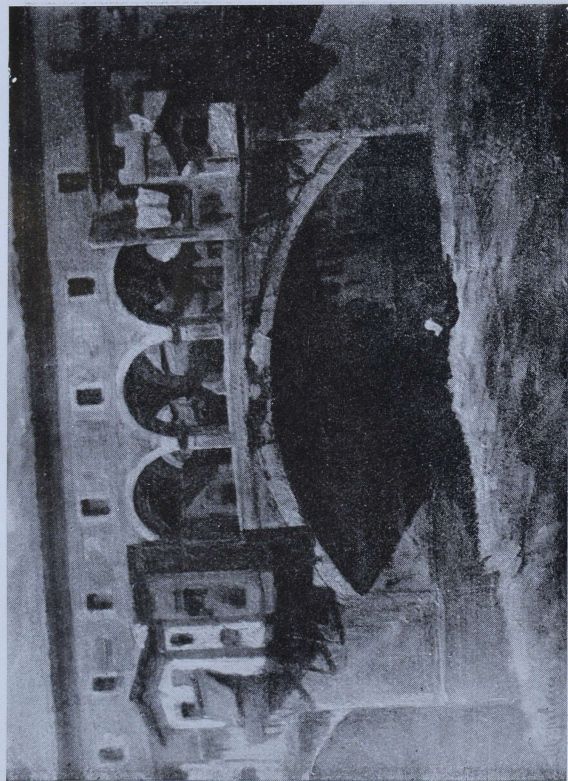
L U I G I M I C H E L A C C I

Fatto eccezionalissimo in un tempo in cui tutti gli imbratta tele sono pervasi dalla smania di esporre e, quel che è peggio, inferiscono petulantemente per ottenere l'assegnazione di un premio, Luigi Michelacci, ormai giunto alla maturità degli anni, è nuovo alle pubbliche manifestazioni d'arte. Fu uno dei concorrenti al " premio Ussi " più per la ostinata insistenza degli amici che per volontà propria. Mentre l'opera esposta " I Mendicanti " destava viva ammirazione anche fra i visitatori più accorti, sì che moltissimi furono quelli che ritennero che non dovesse mancargli l'assegnazione del premio ambito, il Michelacci, quasi tutto quel consenso non la riguardasse, si tenne lontano dalle sale della mostra ed a nessuno fu dato d'avere, in quei giorni, sue nuove. L'essersi due dei membri della giuria effermati sull'opera del Michelacci, tanto che leggesi nella relazione che " l'opera stessa per quanto di piccole dimensioni fu da loro ritenuta come una delle opere più belle della mostra " se non gli valse l'assegnazione del premio, tuttavia fu in quell'occasione che i più fecero la simpatica conoscenza con un artista fino allora ignorato e gli altri ebbero la conferma delle



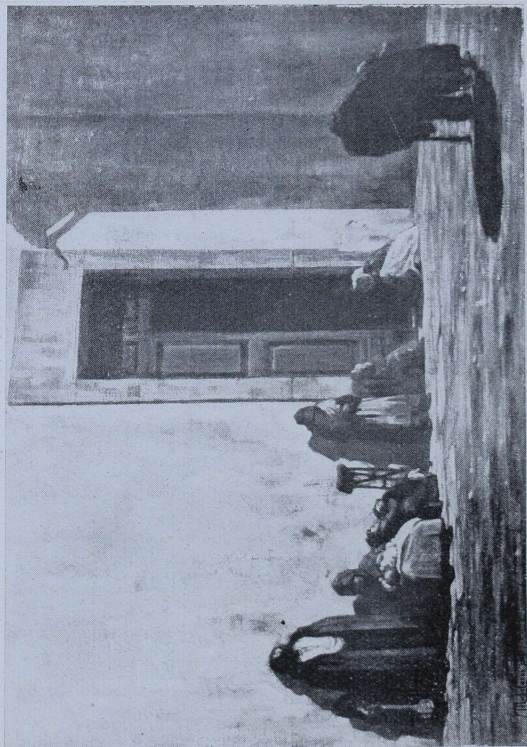
ROMEO COSTETTI

Ulivo



LUIGI MICHELACCI

Ponte Vecchio



LUIGI MICHELACCI

I mendicanti



MEMO VAGAGGINI

Etroubles

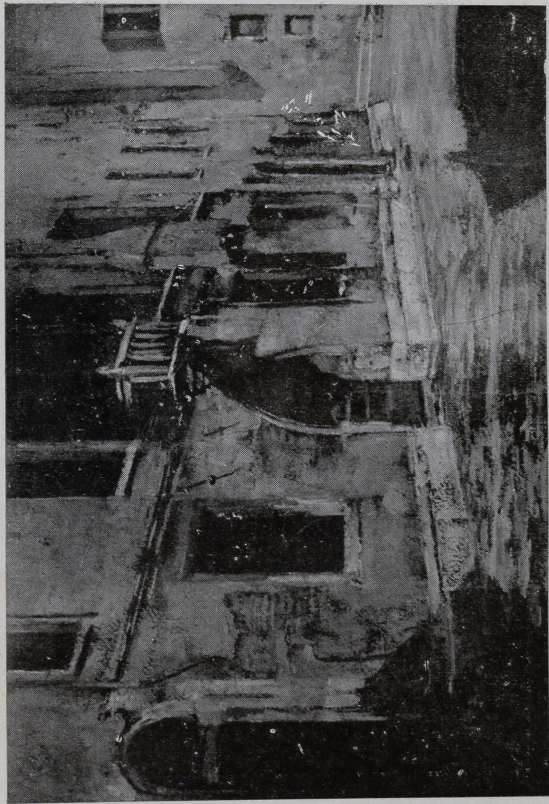


MEMO VAGAGGINI

Gente di vecchio e nuovo stampo



GUIDO SOMELLI Ritratto di giovane donna



GUIDO SOMEILLI

Canale di S. Crisostomo



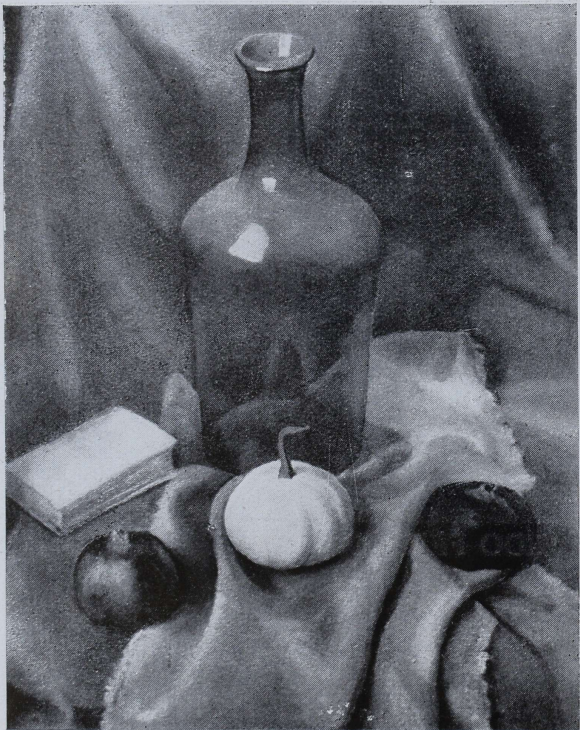
GENNARO RICCI

L'alba al convento



GUIDO FERRONI

Raccoglimento



HUGO ADAMI

Natura morta



GENNARO RICCI

Un raggio di luce



PASQUALE SGANDURRA

La pietà

magnifiche possibilità di realizzazione pittorica che, da tempo, avevano avvertito nell'artista.

L'opera i " Mendicanti " è davvero un pezzo di pittura in cui trionfano così sane e solide qualità da fare sperare, che il Michelacci sia destinato a darci opere più complesse e definitive.

Tutto quanto s'è venuto elaborando in lui, attraverso la visione dei grandi Veneziani, e giù giù sino alla più seria pittura dei paesisti francesi dell'Ottocento, con qualche influenza macchiaiola, esplode in quest'opera in una sintesi riassuntiva personalissima.

Temperamento eminentemente romantico ed incline per un abito spirituale tutto proprio, all'osservazione dei più dolorosi fatti umani, coglie, con profondità di visione interiore, il dramma della miseria nella sua espressione di abbandono e di rassegnazione, che è la nota più alta del dolore umano. La colorazione pastosa e succosa è mantenuta in una sobrietà di toni ed in una felicità di rapporti sapientissime, talchè tutto risulta armonizzato e fuso pur nella ricchezza di un impasto cromatico quale, da tempo, non s'era più abituati a vedere.

Gli è che il Michelacci, per arrivare a formarsi uno stile, ha studiato con amore le opere dei grandi maestri, derivando dai loro insegnamenti quello che v'è di più verace; vale a dire che l'emozione, in pittura, dev'essere resa e comunicata attraverso la potenza del colore, che è l'idea.

La forza del chiaroscuro che in Rembrand raggiunse il più alto fastigio, trova pure nella tavolozza del Michelacci accenti di profonda convinzione.

L'amicizia, e per un certo tempo la consuetudine di vita, che Michelacci ebbe con Marius de Maria, lo rinsaldarono nel ritenere giusta questa visione pittorica che risponde, del resto, al suo temperamento di romagnolo appassionato e vibrante. La ormai lunga permanenza in Toscana, non ha mancato di esercitare un'influenza notevole su questo pittore, nel senso

che la sua colorazione s'è addolcita, piegandosi, specialmente nei piccoli studi fatti sull'Arno e lungo le pulite strade della periferia di Firenze, a certe tonalità delicatissime che furono care ai macchiaioli.

Le tavolette, in cui ha voluto sintetizzare le impressioni di alcune fra le più caratteristiche strade della vecchia Firenze, e che figurano in questa mostra, rivelano nel Michelacci un osservatore attento e acutissimo.

Quel senso di intimità e di silenzio per cui ci sono preziose le sensazioni pittoriche, del Sernesi e dell'Abbati, lo ritroviamo nelle tavolette del Michelacci con un'intonazione certo più romantica, ma non meno spontanea.

DOMENICO TEMPESTINI

G E N N A R O R I C C I

Gennaro Ricci è nativo di Napoli, ma da più anni vive e lavora a Firenze. Respirare la sottilità della nostra atmosfera, assimilare la finezza e chiarezza dello spirito toscano ha voluto dire per lui innestare alla sensualità del temperamento partenopeo delicatezza d'intuizione e raffinatezza d'arte, dare alla sua visione pittorica un carattere di intimità e una disciplina di stile che forse essa non avrebbe avuto se fosse sbocciata e fiorita sotto il cielo partenopeo in quel clima caldo e generoso in cui anche i fiori dell'arte acquistano un'opulenza di succhi e una sgargiante lussuosità di colore più vicina assai ai sensi che allo spirito.

Questo anche per dire che il Ricci, come pittore, può considerarsi proprio un toscano e, come il Ferroni, un continuatore attraverso i Macchiaioli (ma senza fermarsi al rapporto macchiaiolo) della tradizione toscana.

Il Ricci, almeno fino ad ora, vuole esprimersi rimanendo in un ambito prettamente, nudamente pittorico, facendo come

si diceva qualche anno fa esclusivamente della "pittura pura", poco o punto curandosi delle risorse e delle esigenze del "soggetto", traducendo ogni forma e aspetto del mondo sensibile in gamme, in toni, in rapporti, secondo il suo estro pittorico - e basta.

Ma questa visione pittorica che in molti ha finito per diventare una forma di virtuosismo e di diletterismo intellettuale (ho, l'eterno giuoco di scacchi dei "rapportisti") è sorretta nel Ricci da un'emozione così viva, verace, ed espressa, da rendere poetiche e significative le più modeste apparenze, i più comuni e dimessi frammenti di vero.

La tavolozza del Ricci è quasi sempre in sordina (lo strumento, come s'è detto, è napoletano, cioè ricco di suoni, la sordina è costituita dallo spirito d'intimità e di finezza fiorentino); le sue emozioni sono di una natura squisitamente elegiaca; i suoi toni, specie i più chiari, sembrano filtrati e resi eterei attraverso un cristallo opalescente. Piuttosto che le vicende delle stagioni e il vario volto delle ore, i suoi paesaggi suggeriscono il sentimento di delicate primavere interiori, e la grazia e l'incanto di ore spirituali, in cui prevalgono una chiarezza stupefatta e un'evanescenza idilliaca che fa pensare a certi paesaggi musicali di Debussy.

Il suo colore, a forza di voler essere limpido e prezioso, può rasentare qualche volta una piacevolezza troppo insinuante e quasi galante - specie se riferito a certi soggetti mondani e muliebri di cui, di quando in quando, il nostro pittore si compiace - ma non cade mai nella volgarità edonistica, non è mai fatto per appagare i buongustai traviati, usi ad assaporare la pittura come se si trattasse di un manicaretto fatto per gli occhi, invece che per il palato.

Qualche accademico del realismo potrebbe muovere alla pittura del Ricci questo appunto: "manca di solidità, non c'è terza dimensione". Senonchè proprio questo, almeno fino ad oggi, è il suo carattere più singolare: vedere ed esprimere il mondo come un fantasma fluido e trasparente,

ammantato di luci e di colori, per entro un miraggio effimero, evanescente. Visione lirica che ha un suo particolare fascino. Tuttavia in alcuni bozzetti del Ricci - come quello del Ponte alle Grazie - si notano certe stesure di colore, certe sintesi ampie che fan pensare all'affresco. A vedere certi toni freddi ed estremamente delicati che spesso ricorrono in cotesta pittura si capisce quanto a renderne la finezza sarebbe più efficace del colore a olio quello a calcina, e come, dipinti in quelle materie, essi potrebbero efficacemente concorrere a formare i vasti e semplici piani di un affresco moderno, fra i ritmi rettilinei, nudi e casti, di un'architettura moderna.

Ma in non vorrei mai che cotesta attitudine, che mi è piaciuto rilevare nel Ricci, facendoci in seguito di tempo guadagnare un decoratore, ci facesse perdere uno dei più intimi e penetranti lirici della giovane pittura italiana.

MARIO TINTI

PASQUALE SGANDURRA

Venuto a Firenze dalla sua chiara città di Sicilia potè finalmente trattare, per la prima volta, la creta.

" *La prima pietra* " che timidamente presentò al Concorso Stibbert del 1919, e che fu premiata, è la prima opera dello Sgandurra; e già nellasintetica e, quel che più conta, indipendente larghezza del modellato, nella vigorosa armonia della linea, nella composta disposizione di grandi masse di ombre e di luci non fu soltanto una promessa e una speranza, ma il credo dell'artista.

Ora un tormento agita l'arte dello Sgandurra: non è soltanto fiotto di sentimento ignoto a sè stesso che colma con la facile tecnica o con oziosa tradizione di scuola la propria impotenza a determinarsi nei diversi elementi, per unificarsi poi in immagine.

concreta, ma meditazione assidua e martoriante di un'anima profonda e vigorosamente sensibile, che con coraggio, senza baldanza, riscuopre con modi personali i valori delle forme, dei piani, dei volumi, ove contiene come in un eloquio chiaro e robusto, la potente creazione.

Ma l'attenzione moltiplicò sè stessa nello studiare ogni aspetto e ogni parvenza dell'ispirazione che per lo Sgandurra non sgorga dallo spirito come fonte fluida e serena, ma con alcunchè di torbido; ed allora nelle opere di questo periodo lo Sgandurra deforma qualche volta la linea, disordina le masse, distrae l'effetto delle luci e dell'ombre, ma ti afferra e ti fa soffrire.

Tutto ciò, però, era dovuto non all'influenza esotica di scuole "disperate" e in aperto contrasto col sano equilibrio dell'anima italiana; ma alla ricerca nervosa e impaziente di trarre dal fondo informe dell'essere, l'opera d'arte; epperò doveva sortire quest'effetto: il ricomporsi della tecnica in un'espressione personalissima.

Sia che la stecca ora affondi per una *tànagra*, o per un grottesco (come abbiám visto in qualche esposizione) ove è colto anche nei lati più comici della vita un pensiero melonconico; sia che plasmì il Cristo-Uomo che fonde nella snella compagine del corpo il divino e l'umano; è lo stesso sentimento sincero, che per comunicare la sua visione personale prolunga l'attenzione e ne studia ogni aspetto che rileva con rapidità, cogliendone il movimento, la forma il colore; e tutto segna non con precisione decisa, facendo sentire quel che pesa e quel che sta sotto la luce e la linea sino a dare la sensibilità dei volumi in un accordo composto ma severo.

D. T.

G U I D O S O M E L L I

Guido Somelli non è noto a molti; un po' perché, appunto, meriterebbe di esserlo, un po' perchè non ha mai avuto cura eccessiva di cercare il pubblico. Fuori di Firenze (dove i suoi lavori sono comparsi più d'una volta alla vecchia *Promotrice*, poi alla *Primaverile* del 1922 che io stesso ebbi l'onore d'inaugurare), non ha esposto che una volta alla *Internazionale* romana del 1911, nella quale peraltro destò largo interesse una sua *Sera*, studio di nudo un po' spettacoloso e non privo di difetti formali, ma audace e ampio di modellatura e caldo di colore. E quando ha esposto, lo ha fatto più per concessione agli amici o per timore di eccedere contro sè stesso che non per desiderio di notorietà; non mai, comunque, preoccupandosi di richiamar l'attenzione sull'opera propria e di conciliarsi il favore della critica.

In compenso - il che è molto più serio e molto più bello - il Somelli ha sempre tanto più severamente sorvegliato e giudicato sè stesso quanto meno si curava di propiziarsi la considerazione e il giudizio altrui. La sua vita d'artista è perciò una continua onesta ricerca, e la sua personalità reca i segni d'uno studio assiduo e d'una sincera, tenace opera di perfezionamento e d'affinamento, i cui frutti sono ormai sostanziosi e saporosi.

Non vi appaiono, forse, in grado eminente interiorità e virtù idealizzatrice o poetica che dir si voglia, sebbene anche sotto questo rispetto le recentissime cose del Somelli presentino un grandissimo progresso; ma ben vi rivela egli un felice temperamento visivo e qualità coloristiche e senso obiettivo del carattere quali non si ritrovano frequentemente. Le sue nature morte - genere quanto mai difficile - sono vive d'una loro vita individualizzata; i suoi scorci di paesaggio - come il *Canale di Venezia* e la *Strada in Mugello* - son lavori di poca lena, ma gustosi e, specie in alcuni particolari, profondamente sentiti; il frammento di *Nudo*, che il Somelli

ora espone a Livorno, nonostante qualche durezza di tocco, è, nel complesso, tutto un pulsare e rilucere di carni morbide e vive, e attesta, insieme con un'esperienza divenuta quasi squisita, virtù pittoriche eccellenti. Ma il Somelli dà poi forse la più giusta misura di sè nel ritratto. Quello della *Moglie* e la *Testa Muliebre* sono esempi notevolissimi d'individualità espressiva fermata con mano sicura; e il *Ritratto di Miss Striebey*, pur non esente ancora del tutto, nei toni chiari, da taluna di quelle durezza notate in altri lavori del Somelli, è però, per la pienezza di spiritualità in cui la figura è resa, per la sapienza degli accordi, per l'impasto magnifico di certi toni, nella massa di capelli biondo-rossigni e nel nero della veste sul bianco roseo del volto e del collo, per la serena e raccolta espressione di giovanile freschezza che ne spira, in un simpatico equilibrio di mezzi, è opera di vera bellezza.

Il Somelli ha ormai conquistato sè stesso e la sua è una delle affermazioni più promettenti della giovine pittura Italiana.

GIOVANNI CALÒ

M E M O V A G A G G I N I

Anche Vagaggini - nato nella montagna di Santa Fiora, in quel di Siena - ha dei senesi la grazia serena e l'umeggiata del colore, ch'egli ama ordire con una stagliatura netta e secca di contorni di un sapore quasi nordico.

Egli predilige il paesaggio della montagna, che con la sua atmosfera cristallina e i suoi netti e taglienti profili concorda con lo stile del pittore e accentua la sua tendenza a geometrizzare piani e volumi.

L'intuizione dei rapporti per entro la geometria degli spazi: questa definizione, peraltro troppo schematica e limitata, che un pittore rapportista ha dato della pittura in genere, può

riferirsi all'arte del Vagaggini con la certezza di non menomarla.

Nella sua pittura gli spazi sono determinati con molto gusto, equilibrati con senso architettonico dell'assieme, espressi in sintesi grafiche giustapposte, dentro i suoi contorni il colore rimane fermamente arginato, incastonato come la tessera di un mosaico. La materia qui sembra essere il più sicuro elemento di esaltazione estetica: è bella intenzionalmente, per la elaborazione che ne ha fatto lo spirito del pittore attribuendole gli aspetti della sua visione, ma è anche bella di per sè stessa: lucente, compatta, direi quasi sonora, come uno smalto. I toni espressi attraverso una sensibilità acuta e delicata, sono quasi sempre interi. E dal loro insieme, per una specie di largo divisionismo, risulta la totale armonia grafico-cromatica.

Su cotesta pittura giova esprimersi con poche parole, perchè essa è tutta in fatti - tutta nel fatto più aderente all'orditura cromatica dei toni e dei rapporti. Se poi da tale orditura, per virtù intrinseca, risulta un'espressione lirica, tanto meglio: l'artista non ha fatto nulla per cercarla e sembra quasi che essa non lo riguardi. Egli è anzitutto ed esclusivamente un pittore rapportista alla stessa maniera che se fosse un filosofo sarebbe un filosofo positivista. Dal suo linguaggio è di proposito escluso il chiaroscuro che è l'elemento espressivo della lirica e della drammatica pittoriche. Come in quella di certi tarsiatori "prospettrici" del quattrocento, vi è nella sua visione alcunchè di razionale e di concreto, quasi d'impasabile, che raramente trascende sè stesso.

Non intendo con ciò denunziare una manchevolezza, ma piuttosto definire un carattere. Il carattere della pittura del Vagaggini è anzitutto decorativo, nel buon senso della parola. È in artisti come lui che un gusto decorativo moderno - allorchè si deciderà a nascere anche in Italia - potrà trovare i suoi realizzatori.

MARIO TINTI

H U G O A D A M I

Melagrane - Natura morta	1
Pesci - Natura morta	2
Conchiglia - Natura morta	3
Aringhe - Natura morta	4
Testa di vecchia (studio)	5

R O M E O C O S T E T T I

Ventisei impressioni toscane	1-26
Macelleria	27
Sette monotipi	28-34

G U I D O F E R R O N I

Paese toscano	1
Case	2
Sensazione	3
Scena familiare	4
Paesaggio	5

L U I G I M I C H E L A C C I

I Mendicanti	1
La Giovinezza e la Morte (allegoria)	2
Mattino di primavera	3
Vecchia abbazia	4
Cappone morto	5
Pastorale	6
Il Ponte Vecchio	7
Piazza S. Felicità	8
Via della Burella	9
Sensazioni primaverili	10

Lungo l'Africo	11
Case solitarie	12
Natura morta	13
Mattino	14
Tramonto estivo	15
Il Mulino (1 ^a maniera)	16
I Viandanti	17
Costa S. Giorgio	18
Case al sole	19
Piazza S. Trinità	20
Primavera Toscana	21
Ponte alle Grazie al meriggio	22
Soffi primaverili	23
Tramonto	24
Via della Bogona	25
Sole invernale sull'Arno	26
Impressioni sull'Arno	27
Viale dei Colli	28
Leopardi	29
Passeggiata romantica	30
Via dello Sprone	31
Ponte Vecchio	32
Piazza dei Giudici	33
Via S. Niccolò	34
Palazzo Canevaro	35
Vecchia fonte a Fiesole	36
In villa	37
Dopo il temporale	38

G E N N A R O R I C C I

Alba al convento	1
Solitudine	2
Piazza del Campo (Siena)	3
Trionfo di rosa	4

Al caffè	5
Siesta	6
Pontassieve	7
Interno del Battistero di S. Giovanni	8
Viale alle Cascine	9
Nota in rosso	10
La modella	11
Via dei Malcontenti	12
In vista del Ponte Vecchio	13
Giardino fiorito	14
Trasparenze	15
Studio di nudo	16
Attesa	17
Il manto rosso	18
Ponte alle Grazie	19
La modella (studio di penombra)	20
Mattinata primaverile alle Cascine	21
Pioggia imminente	22
Villa toscana	23
Piazza S. Spirito (bozzetto)	24
Piazza S. Spirito all'alba	25
Chiostro di S. Spirito	26

PASQUALE SGANDURRA

La Pietà	1
Bozzetto pel Monumento alla " Madre " in S. Croce	2
La Pietà (dettaglio)	3
Cristo	4
Figura muliebre	5
Organetto di Barberia	6
Rifugio	7
Pietà umana	8
Maternità dolcante	9
Homo sed Beus	10

G U I D O S O M E L L I

Ritratto di Miss Strieby	1
Ritratto della moglie	2
Testa muliebre	3
Nudo (frammento)	4
Fiori	5
Garofani	6
Tramonto a Pieve di Fagna	7
Cascine (impressione)	8
Strada a Scarperia (Mugello)	9
Campagna Mugellese	10
Canale veneziano	11
Impressioni a S. Pietro (Mugello)	12-14
Sonnolenza	15

M E M O V A G A G G I N I

Gente di vecchio e nuovo stampo	1
Chiesetta alpestre	2
Prime luci	3
Baite	4
Settignano	5
Careggi	6
Alto Adige	7
Attesa	8
Cime nevose	9
Montughi	10
Case soleggiate	11
Solitudine	12
Alle falde del S. Bernardo	13
Firenze vista da S. Gaggio	14
Case a Settignano	15
Boite nell'alto Trentino	16

